



24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées

Eric Dagiral, Laurent Tessier

► To cite this version:

Eric Dagiral, Laurent Tessier. 24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées. Florent Gaudez. Les arts moyens aujourd'hui, L'Harmattan, pp.107-123, 2008, Logiques sociales. halshs-00747855

HAL Id: halshs-00747855

<https://shs.hal.science/halshs-00747855>

Submitted on 2 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version **Working paper** : pour la version publiée, se référer à DAGIRAL Eric et TESSIER Laurent (2008), « 24 heures ! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées », in GAUDEZ F. (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui*, Tome II, Paris, L'Harmattan, pp. 107-123.

24 heures ! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées.

Eric Dagiral, eric.dagiral@univ-mlv.fr

Laurent Tessier, ltessier@noos.fr

Résumé :

En France, jusqu'à une période récente, la série télévisée pouvait être considérée comme un art moyen « typique » : regarder des séries à la télévision était par excellence une activité sociale et culturelle illégitime, voire stigmatisante. Or, il semble que cette situation soit en train d'évoluer. On assiste actuellement à un processus de revalorisation, de légitimation des séries télévisées, ou en tout cas d'un certain type de série.

Quels sont les facteurs qui ont rendu possible ce changement dans le registre de la légitimité culturelle ? L'hypothèse que nous faisons ici est que les TIC, et en particulier les protocoles de téléchargement de contenus culturels en ligne (le Peer-to-Peer notamment), ont permis de faire émerger de nouveaux médiateurs en même temps que de nouveaux outils de médiation. On présentera ici plus particulièrement la pratique du « fansubbing », ou sous-titrage amateur, en tant que pratique de médiation à vocation légitimante.

Mots-Clés : Séries télévisées, fansubbing, Peer-to-Peer, DIVX, Internet, Légitimité culturelle.

La série télévisée est un genre télévisuel qui s'est développé, aux Etats-Unis puis dans le reste du monde, à partir de la fin des années 1950. Programme populaire par excellence, la série constitue un des piliers de la programmation de la plupart des chaînes de télévision, aux côtés des jeux télévisés, des programmes d'information ou encore des talk-shows. Au contraire de ces derniers, la série se situe dans le domaine de la fiction. Techniquement, il conviendrait de distinguer la série du feuilleton. En effet : « la série, qu'elle soit littéraire ou télévisuelle, s'oriente comme une [suite] d'épisodes et non comme une histoire découpée en épisodes. La série a pour principe de base de produire à chaque épisode une histoire compréhensible par elle-même »¹. Nous utiliserons ici le terme de série télévisée pour désigner, de manière générique, toutes les fictions télévisuelles constituées de plusieurs épisodes².

¹ Wikipedia (<http://fr.wikipedia.org>) : article « Séries télévisées ». Au delà de cette définition « classique », une des spécificités des séries télévisées que nous allons évoquer est précisément de combiner continuité de l'intrigue et cohérence intra-épisode.

² Le nombre d'épisode peut donc être très restreint, comme dans le cas des mini-séries de la chaîne américaine HBO (parfois seulement trois épisodes) ; ou au contraire se chiffrer en milliers d'épisodes, dans le cas des *soap opera* anglo-saxons ou des *telenovela* hispaniques. Le plus souvent les séries que nous allons prendre en compte oscillent entre 12 et une vingtaine d'épisodes par an (ou par « saison ») ; une série étant susceptible de durer plusieurs saisons.

Les séries télévisées : un art moyen « typique » ?

Jusqu'à une période très récente, la série télévisée pouvait être considérée comme un art moyen « typique » : regarder des séries à la télévision était par excellence une pratique culturelle « illégitime » (ou « stigmatisante », pour employer un autre type de vocabulaire sociologique). En particulier, dans le cadre de la cinéphilie française, il aurait été impensable, jusqu'à récemment, de prétendre qu'une série télévisée puisse rivaliser, en termes qualitatifs, avec un film de cinéma. Depuis bientôt un demi-siècle, les séries télévisées jouissaient donc d'une diffusion massive et mondialisée³, ainsi que d'une légitimité culturelle inversement proportionnelle à leur succès (ce qui, dans le cadre d'une théorie de type bourdieusien, peut être considéré comme tout à fait « logique »⁴). Un des indicateurs de ce statut peut être constitué par le mode de diffusion des séries. Produit commercial indigne du statut d'œuvre d'art, la série télévisée était en effet traitée comme tel par ses diffuseurs. Au contraire du film de cinéma par exemple, elle était depuis sa naissance ce produit totalement adaptable aux aléas d'une programmation télévisuelle optimisée : le « bouche trou » de la grille des programmes, que l'on diffusait sans suivi, sans se soucier de l'ordre des épisodes. On la déplaçait au gré des besoins, on la lardait de publicités, on la diffusait en Version Française (VF) et jamais en Version Originale (VO) etc. Tout au plus, certaines séries pouvaient-elles revendiquer un statut « culte », plus proche du kitch que de la véritable reconnaissance artistique⁵. Il semblait donc hautement improbable, il y a encore quelques années, de voir les séries télévisées accéder à une quelconque forme de reconnaissance culturelle⁶.

Nous faisons donc l'hypothèse qu'en France, au moins jusqu'aux années 1990, la série télévisée pouvait être considérée comme un art moyen, au même titre que la photographie dans les années 1960 (tout au moins si l'on se fie à la vision de la photographie que nous donnent les auteurs d'*Un art moyen*). Pour Pierre Bourdieu et ses collaborateurs, c'est sa popularité qui amène les classes privilégiées à se détourner de la photographie, ou tout au moins à trouver des moyens de la pratiquer de manière distinctive par rapport aux masses. Ainsi, la pratique photographique est-elle moins fréquente chez les cadres supérieurs que chez les cadres moyens. Et c'est encore plus vrai pour la pratique « artistique » de la photo. Pourquoi cette différence d'attitude ? D'abord parce que les cadres supérieurs ont accès aux formes artistiques les plus élevées et qu'ils n'ont donc pas besoin de recourir à cet « esthétisme du pauvre » (Bourdieu, 1965 : 93). La photographie est considérée par les classes dominantes comme un « art mineur ». Même si ses membres pratiquent la photo, ils ne montreront jamais un grand enthousiasme pour elle : « les membres de la haute classe entendent marquer leurs distances par rapport à des distractions entachées de vulgarité par leur diffusion même » (Bourdieu, 1965 : 97). En ce sens, la manière dont la photographie des années 1960 est interprétée en tant que pratique « illégitime » peut donc aisément être appliquée au cas des séries télévisées.

Des clubs de dévots aux communautés de fans

³ Sur l'audience mondialisée des séries télévisées ainsi que sur les différences de réception de ces séries, souvent américaines, d'un pays à l'autre, on peut notamment se référer à l'ouvrage de Ien Ang de 1985 : *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (Londres, Routledge).

⁴ Dans *Un art moyen*, mais aussi dans *L'amour de l'art* ou *La distinction*, on retrouve cette idée selon laquelle, plus un produit culturel est diffusé, plus il sera dédaigné par les classes dominantes, dans le cadre de stratégies distinctives (voir Bourdieu, 1965, 1967, 1979).

⁵ On peut penser par exemple à *Chapeau melon et bottes de cuir*, au *Prisonnier* ou à la *Quatrième dimension*.

⁶ Et ce malgré l'exemple historique des feuilletons littéraires, qui avaient pourtant été progressivement intégrés au sein de la culture légitime presque un siècle plus tôt.

En suivant toujours *Un art moyen*, c'est principalement au sein des classes moyennes que l'on va pouvoir identifier les « dévots » (Bourdieu, 1965 : 64) de la pratique photographique ou, dirait-on plutôt aujourd'hui, les « fans » ou les « amateurs » de photographie. Dans *Un art moyen*, on découvre ainsi que les dévots de la pratique photographique se regroupaient en photo-clubs (Bourdieu, 1965 : 144). Parmi les objectifs de ces clubs, il y avait bien sûr le partage et l'échange de compétences, mais aussi la volonté de faire progresser la reconnaissance de la photographie, de militer en faveur de la légitimité culturelle de cette pratique. On pourrait par exemple rapprocher le rôle de ces clubs de photographie de celui des fanzines, dans le cadre des musiques populaires (voir Le Bart, 2000). Or, si la photographie avait ses clubs, les séries télévisées disposent aujourd'hui, elles aussi, de ce type de communautés d'intérêts et de pratiques. Celles-ci se sont notamment structurées sur le web, autour de forums de discussions et de divers outils liés aux nouvelles technologies. C'est le cas des communautés de « fansubbing » (ou sous-titrage amateur) que nous allons détailler. En effet, comme on va le voir, un des objectifs des sous-titres amateurs que nous avons observé est de permettre à leur série préférée d'être mieux connue et reconnue par le public français. Ces passionnés vont contribuer, à travers leur pratique, à mettre en place les conditions de possibilité de cette légitimation. Dans ce cadre, la mise en œuvre de nouveaux outils technologiques est censée permettre de lever les obstacles qui s'opposaient jusque là à une consommation culturelle légitimante des séries télévisées.

La pratique du fansubbing en tant que médiation légitimante

Or, il nous semble que les séries télévisées, et en particulier celles que l'on appelle parfois les « nouvelles séries télévisées » (telles que *24*, *The Sopranos*, *Six Feet Under* etc.), voient actuellement leur statut, en termes de « légitimité », évoluer de manière significative⁷. Autrement dit, la série télévisée paraît en passe d'acquiescer ses lettres de noblesse et d'accéder à un statut culturel plus élevé -aussi élevé que le cinéma par exemple.

Si l'on accepte cette hypothèse, on peut alors se demander pourquoi et comment cette évolution est advenue ? Quels sont les facteurs qui ont rendu possible ce changement dans le registre de la légitimité culturelle ? Sans prétendre apporter ici une réponse globale à cette question, un des facteurs explicatifs de cette évolution pourrait, selon nous, se trouver du côté de ces communautés de fans, agissant au sein de forums internet et à travers la pratique du Peer-to-Peer⁸. Les communautés de fansubbers en particulier, peuvent être considérées comme un nouveau type de médiateur-prescripteur, ayant recours à de nouveaux outils de médiation, qui ont permis de relayer et d'appuyer cette revendication de légitimité des séries télévisées.

Nous poursuivons depuis environ 3 ans une enquête sur les pratiques de téléchargement de produits culturels et sur les usages des systèmes d'échange en ligne dits Peer-to-Peer. Pour cela, nous avons décidé de suivre, de manière longitudinale, les pratiques d'un échantillon

⁷ Nous ne nous étendons pas ici sur les caractéristiques de ces « nouvelles séries télévisées », ni sur la question de la réalité de la rupture qu'elles proposent par rapport aux « anciennes séries ». Il est impossible de développer ici ce type de questionnement, que nous nous contenterons donc de poser, en tant qu'hypothèse additionnelle. Afin d'étayer rapidement cette idée, on peut tout de même évoquer l'intégration de ces séries dans des revues critiques de référence telles que *Les cahiers du cinéma* ou *Positif*. On peut aussi noter la parution de nombre de travaux « intellectuels », posant les jalons d'un appareil critique de ces séries. Voir par exemple les ouvrages d'universitaires tels que ceux dirigés par Martin Winckler (Winckler, 2005), ou encore les colloques (on peut penser au Colloque de Cerisy-la-Salle consacré aux séries télévisées, du 14 au 21 août 2002).

⁸ Le Peer-to-Peer (P2P), désigne les protocoles d'échanges de fichiers en ligne (notamment de fichiers de musique « MP3 » et de fichiers vidéo « DIVX »), popularisés depuis *Napster* (voir Beuscart, 2002 ; Dagiral & Tessier, 2006).

d'amateurs en matière de téléchargement et plus généralement de consommation culturelle (Dagiral & Tessier, 2006). Or, il se trouve que le téléchargement de séries télévisées représente une part importante des activités de téléchargement que nous avons pu observer. Plus précisément, plusieurs utilisateurs de notre échantillon utilisent le P2P pour suivre un certain nombre de séries qui sont actuellement diffusées aux Etats-Unis et qui ne sont pas encore diffusées en France (ou qui le sont, mais avec un décalage temporel important, de plusieurs mois, voire plusieurs années). C'est par exemple le cas de séries telles que *24 Heures Chrono*, qui a sans doute été la première série américaine à être ainsi suivie en France, de manière quasi-simultanée aux Etats-Unis, grâce au P2P (les épisodes peuvent être téléchargés moins de 24 heures après leur diffusion à la télévision).

Pour que ces séries soient visibles en France par un large public, il ne suffit pas que celles-ci soient mises en ligne sur le net et téléchargées. Il faut également que les épisodes soient sous-titrés (peu de Français sont capables de suivre une série américaine en anglais non-sous-titré). Certains fans se chargent donc de réaliser, le plus rapidement possible (là aussi parfois en moins de 24 heures), des sous-titres « amateurs », qui sont mis à disposition sur les réseaux P2P ou sur des forums de discussion.

C'est précisément contre les conditions de diffusion évoquées plus haut (diffusion aléatoire, publicités omniprésentes, VF), que ces communautés de fans se battent. Leur objectif est de fournir au spectateur les conditions de possibilité d'une consommation légitimante de ces produits culturels. Grâce à ces communautés, le spectateur va pouvoir regarder les épisodes de ces séries dans l'ordre, sans publicité, et surtout, grâce aux sous-titres fournis par les fansubbers, il va pouvoir suivre ces séries en version originale sous-titrée, et non en version doublée. Or, selon les critères de la cinéphilie française, la VOST incarne (au contraire de la VF), le mode de consommation légitime par excellence.

*Le fansubbing étape par étape*⁹

La pratique du fansubbing est apparue dans une communauté particulière, celle des fans d'« anime », ou dessins animés japonais¹⁰. Au cours des années 1980 la télévision française a largement ouvert ses programmes aux dessins animés nippons. Si cette diffusion française a connu une réception parfois très critique (provoquant diverses polémiques sur la violence visuelle d'une partie de ces séries et leurs effets sur les enfants), elle a également conduit certains spectateurs à s'intéresser plus spécifiquement à cette production, hors du cadre proposé par la télévision française. En effet, la production de ce type de série est, au Japon, pléthorique. Seule une infime partie est susceptible de connaître une réception télédiffusée en France, ceci avec un décalage temporel important, puisqu'il ne semble y avoir aucune urgence pour les distributeurs, et qu'un travail de doublage, et parfois de re-montage doit être entrepris. Dans un premier temps, ce sont donc quelques éditeurs vidéo spécialisés qui se sont placés sur ce « marché de niche », extrêmement spécialisé, et ont distribué en VHS (puis en DVD) les adaptations françaises des productions japonaises les plus attendues, tout en créant une actualité (généralement de type fanzine) dans ce domaine.

Pour les passionnés les plus activistes, les différents espaces et outils de communication d'Internet vont permettre tout à la fois une amélioration de l'information sur les « anime », en prise plus directe (pour ceux qui maîtrisent le japonais, ou ont entrepris de l'apprendre), une

⁹ La description de ces pratiques se fonde sur une série de 6 entretiens avec 4 fansubbers de 3 équipes différentes) et 12 entretiens avec des usagers de ce type de sous-titres — tous français — dans la seconde moitié de l'année 2005. Nous avons également observé et testé les différentes étapes de la conception et de l'échange principalement à l'aide des logiciels *SubStation Alpha*, *GoldWay*, *VirtualDub*, *FServ* et *mIRC*.

¹⁰ A ce propos, on peut rappeler que les « mangas », également très en vogue en France depuis plusieurs années, désignent au Japon des bandes dessinées imprimées, et non des dessins animés.

manière moins onéreuse de se fournir en vidéos (le téléchargement), une mise en relation intensifiée entre fans, ainsi que de nouvelles possibilités d'organisation de la réception, notamment via le fansubbing.

Au centre : organisation de la production fansubbée et nouvelles médiations

Si l'on suit le fil chronologique de la création d'un épisode fansubbé, le choix d'une série à sous-titrer constitue le point de départ logique du travail. Ce choix s'inscrit dès l'origine dans une dimension collective : les fans motivés par la réalisation de sous-titres doivent prendre en compte l'état de l'existant, c'est-à-dire les sous-titres déjà constitués par d'autres équipes. De manière générale, les fans évitent d'entrer directement en concurrence les uns avec les autres en proposant des jeux de sous-titres différents pour un même épisode de série. Quelques sites et forums majeurs jouent pour ce faire un rôle régulateur¹¹. A chaque série correspond une *team* (équipe) de sous-titres, clairement inscrite et déclarée comme étant chargée du travail. Dès lors, les équipes tentent tout à la fois de sous-titrer les nouvelles séries dont elles sont fans, et qui sont susceptibles d'attirer l'attention des amateurs-internautes de séries. L'objectif est, d'une part, de permettre la réception d'une série encore peu connue, et surtout très peu visible, en vue d'asseoir sa légitimité. Mais d'autre part, il s'agit également de parier sur une série qui ait un potentiel d'attraction fort, synonyme de téléchargement en nombre des sous-titres, et donc d'une reconnaissance en conséquence. Les collectifs de fansubbers anticipent donc la réception d'une série (susceptible de rencontrer un succès) en même temps qu'ils rendent cette réception possible. Ces collectifs agissent comme des médiateurs culturels, et se font les passeurs des séries télévisées entre des espaces nationaux délimités par leurs langues. A la manière des *anime*, circulant du Japon vers la France (souvent après un premier détour par les Etats-Unis), les séries télévisées que nous avons étudié, majoritairement américaines, parviennent en France en transitant par divers réseaux de communication. Les fichiers eux-mêmes circulent par le biais du P2P et/ou de l'IRC¹², tout comme les sous-titres qui les accompagnent. La veille active des passeurs-fansubbers français est assurée principalement grâce aux sites des producteurs et des fans du pays d'origine : ils suivent les *news* de telle série sur le site de chaîne télévisée qui la produit et/ou qui la diffuse, traquent plus d'informations, officielles et officieuses, sur les sites spécialisées, prennent connaissance des horaires des diffusions sur les sites des chaînes câblées américaines, etc. Un fansubber résume ainsi son activité :

« Bon ça me demande du temps, mais surtout de l'organisation. C'est un jour par ci par là, comme on est plusieurs, le tout c'est de le savoir suffisamment à l'avance. Tu surveilles bien les sites de la prod qui t'indiquent la diffusion à partir du moment où il mettent le *teaser* [la bande-annonce] du prochain épisode en ligne. Tu restes aux aguets, tu traques tout ce qui s'écrit sur la série, etc. Tu te cales avec le mec que tu connais qu'est sérieux et qui poste sur le réseau dans la demi-heure le tour est joué. L'important pour une team c'est surtout d'être régulier : quand ton public est habitué à charger le fichier tous les mardi dans la soirée, et que tu te loupes, ça énerve. Si tu commences, tu t'engages, pour les fans ».

En retour, les fans français que nous avons observés synthétisent ces informations sur leurs propres sites et forums de discussion. Tout au long de ce *processus productif de la réception*

¹¹ Dans le cas des *anime* japonais, il s'agit même d'un accord entre le monde des éditeurs de vidéos et le monde des fans. Les fansubbers sont tacitement autorisés par les premiers à produire des sous-titres, qu'ils s'engagent à retirer de leurs sites et forums dès que l'*anime* en question devient l'objet d'une commercialisation en France.

¹² IRC, pour *Internet Relay Chat*, est un protocole de communication de type messagerie instantanée qui date de la fin des années 1980. Si cet outil est aujourd'hui bien moins connu que certains logiciels comme *MSN Messenger* par exemple, des évolutions récentes apportées à l'IRC lui assurent un grand succès au sein de communautés spécialisées (des robots permettent des téléchargements à une vitesse bien plus élevée que la moyenne des logiciels P2P).

les TIC sont les outils et les vecteurs essentiels du travail des fansubbers, et ceux de la découverte des nouveaux fans.

Une fois la phase de veille et le choix d'une série effectués par l'équipe des fansubbers¹³, une personne de l'équipe (dite « raw hunter »¹⁴) se charge de trouver un fichier de l'épisode en version originale, de la meilleure qualité possible. Un épisode enregistré au préalable sur son ordinateur par un fan (américain, dans la description qui suit), au moment de la diffusion télévisée¹⁵, puis compressé pour être partagé sur un réseau de type IRC ou P2P. Une fois l'épisode obtenu par la *team* française, le travail de traduction proprement dit peut commencer, et mobiliser une ou plusieurs personnes. Celles-ci peuvent selon les cas se réunir en un même lieu, mais elles travaillent plus fréquemment à distance, parfois à l'aide de logiciels coopératifs, sur la base d'un fichier sonore extrait de la vidéo. Dans le cas d'une traduction de l'anglais vers le français, les traducteurs-trices ne manquent pas. Le travail en équipes est fréquent et permet des vérifications conséquentes, comme l'explique Jimmy :

« Nous notre truc c'est de proposer une traduction de qualité c'est-à-dire de qualité à tous points de vue : le sens, la finesse du langage, être dans le bon registre. Regarde par exemple pour les insultes, c'est bête, mais être précis n'est pas toujours facile. Mais surtout, notre marque de fabrique, c'est « à bas les sous-titres SMS ! » : une orthographe nickel et une lisibilité impeccable. Faut pas que nos sous-titres se fassent remarquer pour de mauvaises raisons, qu'ils dérangent le spectateur. C'est pas parce que c'est gratuit que la qualité doit pas être au rendez-vous. On garde la tête froide, mais on fait un travail de pros ; de toute façon on utilise les mêmes softs [logiciels] qu'eux [les professionnels], alors »¹⁶

Une fois la traduction effectuée, ce qui peut prendre entre six heures et plusieurs jours pour des épisodes de 45 minutes en moyenne, c'est au tour du « timmer » de faire coïncider les sous-titres avec l'épisode en version originale, à l'aide d'un logiciel dédié. Cette opération minutieuse est ensuite vérifiée par l'« éditeur », qui intervient sur la mise en forme et l'esthétique des sous-titres (police, taille, etc.)¹⁷. Il veille donc à la cohérence du projet et à l'ajout de quelques signes distinctifs : les crédits des auteurs des sous-titres, l'indication d'un lien web ou d'une adresse électronique de la team ou d'un forum de discussion, et parfois quelques remarques complémentaires¹⁸. Ceux-ci signent le travail des fansubbers. Enfin, l'« encodeur » peut, selon les cas, procéder à l'inscription définitive des sous-titres sur la version originale¹⁹, puis mettre le fichier fini à disposition du plus grand nombre sur les réseaux P2P.

L'idéal d'une réception simultanée

Comme il a été dit, pour les séries les plus attendues, il peut s'opérer seulement 24 heures entre la diffusion d'un épisode aux Etats-Unis et la mise à disposition des sous-titres en version française. Dans ce cas, le défi est bel et bien pour les fansubbers de réduire quasiment

¹³ Pour certaines séries, souvent moins connues, il arrive que l'ensemble du travail soit fourni par une seule personne, qui doit alors réunir l'ensemble des compétences requises.

¹⁴ C'est en quelque sorte le « chasseur de la version brute, d'origine ».

¹⁵ Il peut aussi s'agir, selon les cas, du « rip » ou de la copie/extraction de la version commercialisée par DVD (on parle alors de *DVDRip* et non de *TVRip*).

¹⁶ Il est intéressant de noter que les fansubbers que nous avons suivis se présentent comme des *proam*, ou « amateurs professionnels ».

¹⁷ Si le sous-titrage des séries télévisées reprend les codes du sous-titrage des films de cinéma, celui des *anime* est plus original : couleurs, effets et positionnements peuvent varier, et des notes sont souvent ajoutées pour expliciter des éléments, de contexte culturel par exemple.

¹⁸ Ainsi par exemple cette mention à l'écran au début d'un épisode de « 24 heures chrono » : « suggestions critiques et insultes : 24subs@(...) », placé au dessus de l'adresse du forum de fansubs.

¹⁹ Il est aussi possible de laisser les sous-titres comme un fichier à part, de très petite taille (quelques Ko).

à néant l'intervalle de temps entre la première diffusion américaine et cette réception française, ce qu'analyse Hélène, une traductrice occasionnelle :

« Quand des gens apprécient une série, et que sur internet ils voient que tiens mardi prochain la Fox diffuse l'épisode 11 de ma série préférée... ils se disent pas : « super, plus qu'un an et demi avant de le voir à la télé en version doublée ! ». On a un public exigeant, qui en a en fait marre de la télé d'un certain point de vue, même s'ils adorent des séries. Ils veulent voir la nouveauté tout de suite, et s'ils ne parlent pas anglais ou mal comment en discuter avec leurs amis qui l'ont vue ? C'est ce décalage qui est inacceptable : qui voudrait attendre 6 mois pour visionner un match de foot qui a eu lieu ? C'est le direct qui est important, et c'est devenu pareil avec les séries. »

Grâce à ces nouvelles médiations technologiques et organisationnelles, ces nouvelles séries en quête de légitimité peuvent ainsi être vues en France par un public qui refuse aujourd'hui de rester dans la position du « public secondaire » (pour reprendre l'expression utilisée par Dayan et Katz -Dayan & Katz, 1996). Les fansubbers sont, comme l'indique leur nom, des fans qui ont ressenti, particulièrement tôt, l'envie de découvrir de nouvelles séries sans attendre une diffusion télévisée nationale, généralement doublée, qu'il faut s'astreindre à ne pas « manquer » à l'heure dite, et dont l'ordre des épisodes dépend du diffuseur – sous-entendu peu respectueux de l'ordre original²⁰. Convaincus de l'intérêt et de la valeur de leurs séries préférées, qu'ils sont en mesure de traduire, ils trouvent dans l'informatique le moyen de la réalisation technique de leur projet, et dans internet celui d'une nouvelle diffusion quasi simultanée. Des logiciels assurent tout à la fois le travail collaboratif, la synchronisation et la mise en forme des fichiers, tandis que le P2P permet une diffusion à un coût indolore, réparti entre les participants de ces réseaux d'échange. Pour Laurence Allard, « de telles pratiques – légales – viennent ainsi enrichir le pôle de l'intermédiation culturelle entre internautes et contredire les discours trop souvent entendus sur la fin des intermédiaires causée par Internet. Un rôle inédit est joué par des publics fans occupant de fait la fonction de distributeur non par défaut mais par passion. »²¹. Les publics fans internautes que nous avons rencontrés, qui ont construit des compétences techniques en matière de recherche d'information et de téléchargement, se retrouvent bien souvent à leur tour médiateurs pour des cercles de proches qui, eux, ne maîtrisent pas ces nouveaux outils, mais bénéficient de la mise à disposition par d'autres des séries télévisées collectionnées. Aussi la reproductibilité numérique des biens culturels permet-elle à cette seconde réception de s'amplifier, par cercles successifs, entremêlant les réseaux en ligne et hors-ligne. La conversation et le bouche à oreille figurent les maillons de la diffusion de ces nouveaux espaces de réception.

Légitimation des nouvelles séries télévisées et limites de la théorie des arts moyens

Toute une série d'indicateurs semblent montrer que l'on assiste actuellement à un processus de légitimation rapide des séries télévisées, ou en tout cas d'un certain type de série. A la suite des Etats-Unis, qui ont déjà enclenché ce mouvement depuis un certain temps, le public et la critique cinéphile français commencent à intégrer ces séries dans le champ des produits culturels pouvant être considéré comme « digne d'intérêt »²².

²⁰ Voir à ce sujet la véritable campagne lancée par le journaliste Jean-Marc Morandini : <http://morandini.canalblog.com/archives/2006/03/16/1517965.html>

²¹ Allard L., 2005, p. 165.

²² Outre la reconnaissance critique évoquée plus haut, on peut également citer, à titre d'indicateur de cette reconnaissance, la parution de nombreuses anthologies regroupant l'intégralité des épisodes de ces séries, accompagnées de « bonus » similaires à ceux des films de cinéma (commentaires des auteurs etc.). Ces anthologies, qui prennent la forme de « coffrets », figurent en bonne place parmi les ventes de DVD, et représentent ainsi une source de revenus très importante, à l'image de l'industrie cinématographique.

Or, ce changement de statut est difficilement compréhensible dans le cadre de la théorie des arts moyens, et plus largement dans celui de la théorie de la distinction de Pierre Bourdieu. On a souvent reproché à Bourdieu une vision trop statique et trop binaire des pratiques culturelles et de leur hiérarchie. Dans cette théorie, les produits culturels sont divisés en « légitimes » et « illégitimes », en une hiérarchie qui semble parfois gravée dans le marbre. Richard Peterson (Peterson, 1992) et Bernard Lahire (Lahire, 2004) ont, chacun à leur manière, proposé des critiques de l'héritage bourdieusien allant en ce sens. Le cas des nouvelles séries télévisées pourrait sans doute servir à alimenter cette vision critique ou nuancée de la théorie bourdieusienne, en montrant que la légitimité des séries télévisées n'est pas figée, qu'elle évolue dans le temps.

Mais la question que nous avons surtout voulu soulever ici est celle des moteurs de cette évolution. Quels sont les facteurs qui ont rendu possible ce changement dans le registre de la légitimité culturelle ? Tout d'abord, du côté de la production télévisuelle, il conviendrait d'analyser le fait que les années 1990 ont vu se développer, aux Etats-Unis, une nouvelle génération de séries télévisées, se posant explicitement en quête d'une légitimité similaire à celle des produits cinématographiques²³. Il faudrait donc évaluer en quoi ces « nouvelles séries » diffèrent effectivement des anciennes. Mais, si ces séries sont en train de devenir autant de produits culturels légitimes, il semble que ce soit aussi grâce à l'action des fans.

A travers le phénomène du fansubbing, il est possible d'observer des usagers qui possèdent un fort capital technique, intellectuel et culturel. Ceux-ci décident de se tourner vers des produits culturels considérés jusque là comme illégitimes et d'en faire la promotion active, afin de démontrer leur qualité et de les « transformer » en produits culturels légitimes. Autrement dit, l'évolution vers la légitimité de cette pratique et de ces produits culturels (le fait que la série télévisée passe progressivement du statut « d'art moyen » à celui d'art « à part entière ») ne se fait pas « toute seule ». En l'occurrence, cela demande l'investissement de groupes qui ne sont pas nécessairement nombreux quantitativement, mais qui sont à la fois très *motivés* et très *compétents*.

Bibliographie.

- ALLARD Laurence, 2005, « Express yourself 2.0 ! », in MAIGRET E. & MACE E. (dir.), *Penser les médiacultures*, Armand Colin et INA, pp. 145-172.
- ANG Ien, 1985, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Routledge.
- BEUSCART J-S., 2002, « Les usagers de Napster, entre communauté et clientèle. Construction et régulation d'un collectif sociotechnique », *Sociologie du Travail*, Vol. 44-4.
- BOURDIEU Pierre dir. 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éditions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre & Darbel Alain, 1967, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *la distinction, critique sociale du jugement*, Paris, éditions de Minuit.
- CANTOR Muriel G., 1983, *The Soap Opera*, Londres, Sage.

²³ Il s'agit là d'un élément primordial, que nous n'avons pas pu traiter ici. Sur cette question du changement des modes de production des séries télévisées américaines et sur leurs nouvelles revendications en termes de qualité artistique, on peut notamment se référer à l'article d'Alain Carrazé, « Comment on produit des séries à Hollywood » (in Winckler, 2005).

CORCUFF Philippe, 2004, « De l'utopique et du politisable dans les cultures ordinaires □ Premiers éléments à propos d'une enquête de réception sur le feuilleton télévisé *Ally McBeal* », Colloque *L'ordinaire et le politique*, Amiens, Université de Picardie Jules Verne.

COULANGEON Philippe, 2003, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue Française de Sociologie*, numéro spécial « scènes et musiques », Janvier-Mars 2003, 44-1.

DAGIRAL Eric & TESSIER Laurent, 2006, « Téléchargement et culture potentielle : du changement des modes d'accès au changement des pratiques », Actes du colloque « Sociologie des arts, sociologie des sciences », Paris, l'Harmattan (à paraître).

DAYAN Daniel & KATZ Elihu, 1996, *La télévision cérémonielle*, Paris, PUF.

DONNAT O. dir., 1998, *Les pratiques culturelles des français : enquête 1997*, Paris, la documentation française.

ESQUENAZI J-P., 2003, *Sociologie des publics*, Paris, la découverte.

FRIDMAN Viviana & OLLIVIER Michèle dir., 2004, *Sociologie et Sociétés*, numéro spécial : « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », Vol. 36-1.

GENSOLLEN Michel, 2004, « Economie non-rivale et communautés d'information », *Réseaux*, vol. 22, n°124.

LAHIRE Bernard, 2004, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinctions de soi*, Paris, la Découverte.

LE BART C., 2000, *Les fans des Beatles*, Rennes, PUR.

LE GUERN P., 2002, *Les cultes médiatiques? Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes, PUR.

PETERSON Richard A., 1992, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n°21.

PETERSON Richard A. & Kern R. M., 1996, « Changing highbrow taste: from snob to omnivore », *American Sociological Review*, 61-5.

WINCKLER Martin dir., 2005, *Les miroirs obscurs : Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris, Au Diable Vauvert.